
دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

«الاستعارة وإيقاعية التكرار في شعر الأخطل الصغير»

وجدان الصائغ*

تاريخ تقديم البحث: ١٩٩٨/٩/٢٣ تاريخ قبوله للنشر: ١٩٩٩/٤/٢٧

Abstract

Metaphor and Rhythm of Repetition in the poetry of Al-Akhtal As-Sagheer.

The inner rhythm has endowed the metaphorical image in the poetry of Al-Akhtal As-Sagheer with its sound and music in view of the fact that this rhythm has enlightened the meanings as well as the feeling in the structure of the metaphorical image, therefore, it has emerged more active and effective, especially the phenomenon of repetition which manifests itself in repeating the two sides of metaphor or the verbal (phonetic) contecxts whether these contexts are nouns, verbs or particles. The poet might repeat indentioal or neighbouring sounds according to their articulation so as to arouse suitable atmospherese serving the context of the metaphorical image.

ملخص

يفرق الباحثون بين نمطين من الإيقاع أولهما: الإيقاع الخارجي الذي يتضمّن الوزن الشعري والقافية. وهناك الإيقاع الداخلي الذي ينطوي على ظواهر إيقاعية تنبعث من داخل النصّ الشعري، كالتكرار والتجمعات الصوتية والموازنة والتقفية الداخلية والجناس وسواها.

وقد وقفت هذه الدراسة عند ظاهرة التكرار والتجمعات الصوتية بوصفها من أبرز الظواهر التي تنتسب لهذا النمط من الإيقاع.

ولقد منح الإيقاع الداخلي عامة الصورة الاستعارية في شعر الأخطل الصغير صوته وموسيقاه إذ أضاء المعاني والمشاعر في نسيج الصورة الاستعارية فبدت أكثر فاعلية وتأثيراً ولا سيما ظاهرة التكرار التي قد تتجلّى في تكرار المستعار له أو المستعار منه أو القرائن اللفظية سواء أكانت تكراراً للاسم أم الفعل أم الحرف. وقد استثمر بشارة الخوري تكرار أصوات متشابهة أو متقاربة تخدم سياق الصورة الاستعارية في إطار ما يدعى بـ(التجمعات الصوتية) وهي ممّا ينضوي تحت جناح ظاهرة التكرار ذات الطابع الإيقاعي.

*أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الموصل.

بسم الله الرحمن الرحيم

يقترب المعنى اللغوي للإيقاع من معناه الاصطلاحي لأن الإيقاع في اللغة هو "إيقاع ألحان الغناء"(١). في حين أن الإيقاع اصطلاحاً هو "التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت ... أو الحركة والسكون ..... أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء..... الخ"(٢). وبهذا يكون الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً، تبرز واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني، بل إنها تبدو في كل الفنون المرئية"(٣).

وتأتي أهمية الإيقاع من أنه الأسرع إلى نفوسنا قياساً بأركان الشعر الأخرى وعناصره الأساس ولذلك يستجيب الطفل لجمال الجرس في الشعر قبل أن يدرك جمال الأخيلة والصور(٤). فالإيقاع ينساب إلى نفوسنا دون أن يتطلب عناء وجهداً فهو جزء من هذا النظام الكوني سواء أكان في داخلنا تمثلاً بضربات قلوبنا وتلاحق أنفسنا أم خارج ذواتنا متجسماً في مظاهر الطبيعة من حولنا.

ومن المؤكد أن ارتباط الإيقاع مصيري، فالإيقاع هو "الروح الذي يضفي على الكلمات حياة فوق حياتنا"(٥). ومن هنا فإن الإيقاع ليس مجرد حلية جمالية خارج كيان النصّ بل إنه يكمن في بنائه الشعري ونسيجه الداخلي(٦). ويتلاحم الايقاع مع العناصر الشعرية الأخرى كي يمنح النص قدرته على التأثير(٧). ويتبادل الإيقاع مع الصورة الشعرية التأثير والتأثر بل إنهما يجريان معاً في حلبة الشعر كما عبرت اليزابث درو(٨).

وتميز الدراسات المعاصرة بين إيقاع خارجي يتمثل في الوزن والقافية وايقاع داخلي "يتمثل فيما يتوافر في النص الشعري من قواف داخلية وضروب بديع وحروف مد أو حلق أو همس، وما إلى ذلك ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وجو القصيدة أو تجربة الشاعر أو نفسيته"(٩). وإذا كان ثمة اتفاق في تقسيم الايقاع إلى خارجي وداخلي في كثير من الدراسات المعاصرة(١٠). فإن الإيقاع الداخلي مما اختلف بشأنه فضلاً عن الاختلاف في المباحث التي تدخل في إطاره بل إن بعض الدارسين عبر عنه بطريقة تجعله أشد غموضاً وزئبقية. فهو من "الأمور التي لا تحدد بالوصف على الرغم من أنّ إدراكها يتحصل بالمعرفة"(١١). وستنصرف هذه الدراسة للإيقاع الداخلي وما يتضمنه من مباحث هي في

صميم موضوع الصورة الاستعارية التي تتواشج مع هذه المباحث وعلى النحو الذي ستكشفه هذه الدراسة في جانبها التطبيقي.

إن ظواهر إيقاعية كثيرة أدرجت في إطار الإيقاع الداخلي وأولها ظاهرة التكرار ودورها في خلق مثل هذا الإيقاع. إذ أن من شأن التكرلر أن يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية(١٢). تتكشف ملامحها من خلال الدلالة الإيقاعية. والتكرار من شأنه "أن يدخل في مفاصل الصورة والمعنى ليزيدها عمقاً في الدلالة ووضوحاً في القصد وثراءً في تدفق الإيحاءات"(١٣). إنه أحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقعه وتصويره(١٤). وقد يكون التكرار في حروف الكلمات بحيث تناسق أصوات الحروف المتماثلة والمتقاربة من حيث مخارجها تجمعات صوتية متجانسة "وهذه التجمعات إنما هي تكرار لمعنى الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت"(١٥). والتكرار سواء أكان تكرار لفظة مفردة أم عبارة أم حرف يبدو لصيقاً بالصورة الاستعارية وعلى أكثر من وجه وكما هو واضح في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة.

ومما يدخل في دائرة الإيقاع الداخلي الموازنة التي تشكل هندسة إيقاعية متقابلة متناظرة. وثمة ظاهرة إيقاعية أخرى هي التقنية الداخلية، والمقصود بها أن يلجأ الشاعر إلى قواف أخرى في نسيج البيت الشعري. وهي غير القافية الرئيسية في آخر البيت(١٦). وأما الجناس فهو :أن تتفق لفظتان في وجه من الوجوه ويختلف معناهما"(١٧). فإنه من وسائل الشعر في إحداث الموسيقى في الشعر"(١٨). وسيكون تسلسل الظواهر الإيقاعية ذات الصلة بالصورة الاستعارية على وفق بروزها في شعر الأخطل الصغير. وقد كان هذا التسلسل على الوجه الآتي:
(التكرار)، و(الموازنة)(١٩)، و(القوافي الداخلية)(٢٠)، و(الجناس)(٢١). وكما أن النص الشعري قد يعطي أكثر من ملمح إيقاعي في آن واحد لذلك فإن هذه الدراسة تسلط الضوء على ظاهرة إيقاعية التكرار –محور هذه الدراسة– حيث تكشف الحديث عنها في حين تلمح الظواهر الإيقاعية الأخرى لمحاً سريعاً.

ومن البديهي أن يكون للإيقاع صلة بالصور التي صاغها الشاعر لا سيما أن باحثين معاصرين تنبهوا إلى تميز الأخطل الصغير في هذا الحانب.

«فالموسيقى في شعر بشارة ميزته الكبرى وأفضل ركن من أركان شعره"(٢٢). وإن انتقاء ألفاظه واهتمامه بجرسها جعل" قصائده مقطوعات موسيقية وشعرية معاً"(٢٣). ويؤكد صلاح لبكي أن شعر بشارة "قطعة موسيقية يسيطر عليها النغم العذب حتى لتنصرف إليها النفس من دون المعنى"(٣٤). وقد وصف أسلوبه بأنه أملس تغلب عليه ألفاظ معينة يجدها القارىء في غزله ووصفه ومقطوعاته الحزينة(٢٥). ويلمح إيليا الحاوي اهتمام الأخطل الصغير بإيقاع العبارة واللفظة المفردة لديه. فيقول عن عبارته الشعرية: أنه يقتلها حكاً وصقلاً حتى تشف وتبرأ من الهنات والشوائب. ويخيل إلينا أنه يكاد يكون عبداً من عبيد الشعر وفقاً للتعبير القديم. إذ لا يستقيم له أمر العبارة إلا بعد عنت ولأى وتكرار ومراجعة. فالأخطل الصغير هو أبو العبارة المنحوتة بشغف وتوهج(٢٦).

وتبدو ظاهرة التكرار في زخم من النماذج الشعرية لدى الأخطل الصغير ومن تلك؛ النماذج الشعرية المستوحاة من الطبيعة الغناء إذ يتوحد شعر بشارة. مع شدو الطيور في قوله:

خُلِقَ الطّيرُ للغناءِ فَغَنّـى ماترى الرَّوض قَدْ ترنَّحَ سُكرا
غَنِّ يا طَيرُ غَنِّ عَنكَ وَعَنّا إنّ أَحْلى الغناءِ ما كانَ شِعرا(٢٧).

يتكرر الغناء مرتين وهو في حالة الاسمية. ويتكرر فعل الغناء ثلاثاً أحدهما بصيغة الفعل الماضي (غنى) والثاني والثالث يتكرر بصيغة الأمر (غنّ .... غنّ) وبذلك ينتظم الغناء اسماً وفعلاً الصورة الاستعارية التي بدأها الشاعر بصورة الطير (المستعار له) مطرباً فيبث الطرب بمن حوله وفيما حوله. ومن ذلك صورة الروض المترنح طرباً وانتشاء في نسيج صورة استعارية مكنبة ثانية شخصت الروض وتواشجت معها في سياق البيت الشعري الأول. إذ لم يكن انتشاء الروض وترنحه طرباً إلا أثراً من آثار الغناء واستجابة طبيعية لحلاوة شدو الطير. وتمتد الصورة الاستعارية الأولى إلى البيت الثاني المتصدر بفعل الغناء (غنّ) إذ يعزز النداء (يا طير) إيقاعية المد والإطلاق في أداة النداء (يا). وينطبق هذا على حروف المد الأخرى التي انتظمت قوافي المقطع كله (غنى)، (سكرا)، (عنا)،

(شعرا) وتتأثر صيغ تكرار الغناء اسماً وفعلاً وتكرار حروف المد والإطلاق كي تخلق البيئة الإيقاعية الخاصة لهذين البيتين وبذلك يوصل لنا الشاعر لوحته المضمخة بأنغام الطبيعة وصداها المنعكس على شعر بشارة وإيقاعاته.

يكرر بشارة (الحلم) ثلاثاً ليصوغ في ضوء الصورة الاستعارية عنقوداً من الأحلام يطمح إليها بوصفها معيناً ثرا لشاعريته في قوله:

نَشَدْنا وَلَمْ نَــــزَلْ   حُلُمَ الحُبِّ وَالشّبابْ

حُلْمَ الزَّهْرِ والنّدى   حُلْمَ اللّهوِ وَ الشّرابْ(٢٨)

ويبرز (الحب)، و(الشباب) و(الزهر) و(الندى) و(اللهو) و(الشراب)- في ضوء ست استعارات مكنية شخوصاً (مستعاراً منه) بدلالة اللفظ المستعار (حلم)، يتمنى الشاعر أن تأتي متلازمة غير منفردة لأنها وهي مجتمعة تثير إحساسات شتى في ذاته الشاعرة لتفصح عن ملامح موهبة الأخطل الصغير الشعرية التي ترتكز إلى المرأة في اقترانها بأجواء (حلم الحب والشباب) وإلى الطبيعة في تناسقها وتألقها وتجددها ونضارتها المستمدة من (حلم الزهر والندى) وإلى الخمرة وأجوائها الزاخرة بالنشوة والأنس المرتبطة بـ(حلم اللهو والشراب). ،يكشف تكرار (حلم ....) و(حلم ....) و(حلم ....) عن إلحاح تلك الأحلام على مخيلة بشارة فتأتي متتالية بحيث لا يفضل أحدها على سواه بل تتوالى بإيقاع يتناسب ودورها في ذهنه وتشبثه بها ورغبته في أن يحصل عليها ويتواصل معها طوال حياته.

إن تكرار لفظة (حلم) ثلاثاً أعطت انطباعاً لا يخطىء، إن الشاعر إنما يكرره لأنه يستعذبه ويتشوق إليه وينوه به ويضخمه في القلوب والأسماع، كما عبر ابن رشيق(٢٩).

وتنبعث أصداء آهات الشاعر الدفينة وجزعه حين يعلن عن ضياع عمره ومن يحب على حد سواء في قوله:

قَدْ وَهَبْتُهُ عُمُري   ضَاعَ عِنْدَهُ العُمُرُ(٣٠).

تتأكد أجواء الضياع واللوعة التي أراد لها الشاعر أن تكون مهاداً إيقاعياً لصورته الاستعارية المكنية التي جسم فيها عمره الذي (وهبه) لمن يحب. ولكن من يحب أضاع الهبة

الثمينة بسهولة ودون أي اهتمام يذكره لذلك كرر الشاعر لفظ العمر مرتين (عمري ......والعمر) بدلالة إيقاعية -وردت في إطار ما يدعى بـ(رد العجز على الصدر[٣١]. -تؤكد عظم هذا الفقد وإلحاحه على ذهن الشاعر بحيث كرره تعزيزاً لأهميته الكبيرة فهو كيان الشاعر ووجوده الذي وهبه لمن لا يلتفت إليه وهنا أطلق الشاعر العنان لحزنه المقترن بضياع عمره فاختار الفعل المستعار (ضاع) كي يأخذ صوته أقصى ما يستطيع من الآهة التي ينطلق بها صوت المد والممتزجة بصوت التفجع المرتبط بحرف العين. لقد استفاد الشاعر من ظاهرة رد العجز على الصدر بوصفها وسيلة من وسائل إحداث النغم الظاهر إذ أن التكرلر لكلمة مرت في الشطر الأول يحدث نغماً كالصدى يرتبط بموسيقى البيت -كما عبرت نازك الملائكة-[٣٢].

ويغدو الروض منهلاً عذباً تستمد منه لوحة الفتاة الجميلة (هند) خطوطها وألوانها الزاهية، بعد أن ترك الضحى والدجى أثرهما على هذه الفتاة إذ وهبها الأول إشراقة ومنحها الآخر لون شعرها وعينيها. ويجيء الروض كي يفصل كالأولين (الضحى والدجى) كقول الشاعرة:

فَناداني الرّوضُ يا رَوْضَتي وَهَمّ ليفعَلَ كالأولَيْنْ[٣٣].

وتفصح مناداة الروض هندا -تحت ظلال استعارة مكنية- صوت الروض كائناً إنسانياً بدلالة الأفعال المستعارة (ناداني وهم ويفعل) -عن عمق الوشيجة التي تجمع بينهما. ويوظف الشاعر لفظة الروض مرة أخرى حين يصوغ استعارة تصريحية تحيل (هنداً) (روضة) تعبيراً عن عمق التلاحم بينهما وإشارة إلى أن الروض (المستعار له) قد وجد ملامحه منعكسة على روحها وملامحها على حد سواء. ويؤكد تكرار بشارة لفظة -روض- التي وردت مستعاراً له في نسيج الاستعارة المكنية وجاءت اللفظة مستعاراً في إهاب الاستعارة التصريحية -بقوله: (روض ....روضتي) رغبته في تأطير لوحة هند بهالة من الإيحاءات التي تمنحها العطر الذاكي واللون الزاهي والنغم المتسق، فضلاً عن منحها لمسات البهجة والتجدد والنضارة المستمدة من عالم الروض وأجوائه الساحرة لتبدو هند منتمية إلى الروض روحاً وجسداً. إن الإيقاع الذي يخلقه التكرار من شأنه أن يأخذ "بناصية النفوس وهي تعايش الخلجة النفسية والحركة الشعورية لتنتقل مع الإيقاع من

حالة إلى أخرى ولنتأمل ما تضيفه المفردة -وهي تتكرر صوتاً وإيقاعاً- على خطوط الصورة لتتوالى الإيحاءات والظلال.

يخاطب الأخطل الصغير موطنه معتداً بموهبته الشعرية في قوله:

غَنَّيْتُ حُبَّكَ أبكارَ القَصيدِ فَمَنْ   غَنَّاكَ بَعْدي فَقَدْ غَنَّى علَى أثَري[٣٤]

فكما أن الغناء يستثير الطرب والنشوة ويشيع أجواء البهجة والمسرة فإن شعر الشاعر يفعل الأثر نفسه.

ولذلك فإن انتقاء فعل الغناء (غنيت غناك غنى) وتكراره بكل إيحاءاته المرتبطة بالصورة الاستعارية التي أحلت النتاج الشعري (مستعارة له) أغنية (المستعارمنه) مما يؤكد إيمان الشاعر بموهبته القادرة على إثارة ما يثيره الغناء من الطرب والانتشاء لا سيما أنه عبر عن جدة شعره وأصالته باستعارة مكنية أخرى جعلت (القصيد) (المستعار له) فتيات (مستعاراً منه) بدلالة اللفظ المستعار (أبكار) تضمنها قوله: (أبكار القصيد) ليضيف دلالة أخرى على تفرد شعره وتميزه على شعر الشعراء الآخرين ممن يمتلكون القدرة على التأثير بيد أنهم صدى لموهبة الشاعر الأصيلة. إن تكرار فعل الغناء (غنيت.... غناك.... غنى) أضاف إلى بناء الصورة الاستعارية تأثيراً جديداً، ذلك أن هذا التكرار إنما هو تأكيد للمعنى والإيقاع على حد سواء.

ويزجر الشاعر ذاته النهمة المتشوقة أبداً للجمال في قوله:

كَفى لَهَماً لَنْ يَفِرِّ الجَمالُ   وَتَرحَل أنْتَ وَلا يَرْحَلُ[٣٥].

يستثمر الأخطل الصغير صورته الاستعارية المكنية التي شخصت الجمال إيقاعية لفظتي (يفر) و(يرحل) بوصفهما مستعارين لها. فأما الفعل المستعار الأول (يفر) فإنه يوحي بخشية الشاعر من هروب الجمال من بين يديه سريعاً دون رجعة. ويفصح الفعل المستعار الآخر (لا يرحل) عن توجسه خيفة من أن يتهيأ الجمال لرحلة الذبول والزوال. ويكشف طباق السلب (ترحل) و(لا يرحل) عن رغبة الشاعر في إجراء موازنة بين ذاته الفانية والجمال الخالد أبداً من خلال تكراره الفعل ذاته (يرحل) و(ترحل) إذ يجد في نفسه الند الملائم للجمال لذا استخدم الفعل نفسه لذاته وللجمال على حد سواء توكيداً للمرارة التي اتشح بها بوحه الذاتي ومحاولته إقناع نفسه بالسكينة والهدوء إزاء حقيقة

خلود الجمال وفناء الإنسان المتشبث بالجمال والحياة معاً. ويمنح تكرار صوت (اللام) التوغل في بناء الصورة الاستعارية (ل...ل...ل...ل...ل) تصعيداً نغمياً يتناسب ولجاجة الشاعر في طلب الجمال. إن تكرار الشاعر (ترحل، ولا يرحل) يدخل في إطار ما سماه ريتشاردز بـ(التوقع) إذ يورد أن "إن آثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء أكان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أم لا يحدث وعادة يكون هذا التوقع لا شعورياً فتتابع المقاطع على نحو خاص سواءً كانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلامية يهيء الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره"(٣٦).

وحين يطمح الشاعر إلى رفد عطائه الشعري في مرحلتي الشباب والشيخوخة فإنه يلجأ إلى الصورة الاستعارية التي يتجلى التكرار في نسيجها سواء أكان شطراً بأكمله أم حرفاً في قوله:

ألهوى والشّبابُ والأَمَلُ المَنْـــ .... شودُ توحي فتبعث الشّعْر حَياً
وَالهوى والشّباب والأَمَلُ المَنْــ..................... شود ضاعتْ جَميعُها مَنْ يَدَيّا(٣٧).

يتجلى (الهوى) و(الشباب) و(الأمل) في أفق الاستعارة المكنية مصادر إيحاءات ثرة تمد شعر الأخطل الصغير بدفق الحياة ونبضها المتجدد... في ظل استعارة مكنية رابعة – بثت الحياة في الشعر إيحاء بالصلة الحية بين الشاعر من جانب، والهوى والشباب والأمل من الجانب الآخر. بيد أن هذه الصلة تضمر وتتلاشى حين تغزو الشيخوخة عالم الشاعر. فيكون (الهوى) و(الشباب) و(الأمل) في ظل الاستعارة المكنية (كنوزاً) يضيعها الشاعر إشارة إلى نضوب عطائه الشعري بفعل غيابها. ويكون تتابع الصور الاستعارية الثلاث الأولى بتشخيص (الهوى والشباب والأمل) تتابعاً يشي بمكانتها المتساوية في ذات الشاعر بدلالة توظيفه حرف العطف (الواو). ويأتي حرف العطف (الفاء) الذي يفيد الترتيب مع التعقيب كي يكون جسراً بين الصور الاستعارية الثلاث والصورة الاستعارية الرابعةإشارة إلى اقتران الصورة الرابعة بحضور الصور الثلاث الأولى.

وتتكرر حروف المد على مدار البيتين وبطريقة تلفت النظر بحيث تشكل ملمحاً بارزاً يؤكد رغبة الشاعر القصدية أو اللاشعورية في إطلاق الآهات والحسرات على هواه وشبابه وأمله، ذلك الأمل الذي احتل مساحة مكانية أكثر من الهوى والشباب إذ احتضنته صورة

استعارة مكنية جعلته ضالة الشاعر المنشودة وقد عبرت عن قدرة الأمل على أن يكون جسراً يربط بين الهوى والشباب.

لقد استطاعت حروف المد أن تخلق بيئة إيقاعية مناسبة لآهات الشاعر وتوجعه وهي على التوالي (الهوى والشباب والمنشود وتوحي وحيا والهوى والشباب والمنشود وضاعت وجميعها ويديا) ويكرر الشاعر حرفي (الحاء) في (توحي) و(حيا) وحرف (العين) في (تبعث) و(الشعر) و(جميعها). فيكون حرف الحاء إطاراً لحرف العين دون أن يتنافرا إذ يؤكدان أجواء الحسرة والضياع.

وبذلك يتشعب التكرار في مسارب مختلفة فهو تكرار شطر بأكمله وهو في الوقت نفسه تكرار أسماء حروف مد وحروف حلق متناغمة وقد كانت هذه جميعاً مهاداً لسبع صور استعارية مؤثرة جعلها الإيقاع الداخلي أكثر قدرة على التأثير لا سيما أن لغة التكرار في الشعر تظل باعثاً نفسياً بهيئة الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها(٣٨).

وحين يفجع الشاعر بموت قائد عربي مقارع للظلم. وقد طالت صولته في سوح الوغى فإنه يرسم صورة استعارية تكشف عن وطأة ذلك المصاب وعظمه عاكساً ما في ذاته على الطبيعة في قوله:

سَأَلَ السّيلُ نَفْسَهُ ما سُيولٌ   مِنْ شُعُوبٍ سَدّتْ عَلَيّ شِعابي(٣٩).

يطالعنا تساؤل السيل لذاته المتعجبة فيظل استعارة مكنية منحت (السيل) (المستعار له) السمات الإنسانية تعبيراً عن كثرة محبّي ذلك الراحل ومريديه واندفاعهم في توديعه الذي اقترن بالسيل في سرعته وتدفقه وإشارة إلى الدور الإنساني لذلك الراحل وتأثيره في صعيدي الوطن والإنسان على حد سواء بوصفه رمزاً للكفاح والتضحية والشهادة. ويمنح التجمع الصوتي لحرف الشين (...س...س...س...س...س...س) الصورة الاستعارية التي انتظمت البيت إيحاءات الهمس مع النفس المستمد من تساؤل السيل (المستعار له) وحيرته إزاء سيول الناس المتدفقة.

ويلمح مارون جسود ذلك التجمع الصوتي إذ يقول: "كأن بشارة باكثاره من حرف السين في هذا البيت يريد أن يسمعنا موسيقى المطر لأن دفن الفقيد كان في يوم ماطر"(٤٠).

وبعد، فقد منح الايقاع الداخلي الصورة الاستعارية صوته وموسيقاه إذ أضاء المعاني والمشاعر في نسيج الصورة الاستعارية فبدت أكثر فاعلية وتأثيراً. وقد كان التكرار أول الظواهر الايقاعية وأكثرها بروزاً وهو يتجلى في تكرار المستعار له أو المستعار منه أو القرائن اللفظية سواء أكانت اسماً أم فعلاً أم حرفاً وقد استثمر بشارة تكرار أصوات متشابهة أو متقاربة من حيث مخارجها الصوتية بهدف استثارة أجواء مناسبة تخدم سياق الصورة الاستعارية في إطارها ما يدعى بظاهرة التجمعات الصوتية وربما تتاح لنا فرصة وقفة أخرى عند ظاهرة الموازنة والتقفيه الداخلية والجناس الناقص بوصفها من اللوازم الأخرى للإيقاع الداخلي في شعر الأخطل الصغير.

الهوامش

(١) فيروزابادي، قاموس المحيط، دار الفكر، بيروت (دون تاريخ) مادة (وقع).

(٢) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت ١٩٧٩، ص٤٢.

(٣) نفسه، ص٤٢.

(٤) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٧٨، ط٥، ص٩.

(٥) نفسه، ص٢١.

(٦) د. وجدان عبدالإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٩٧، ص١١٥.

(٧) د. إبراهيم أنيس، ص٢١.

(٨) اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت ١٩٦١، ص٦٠.

(٩) د. خالد سليمان، في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، من بحوث مهرجان المربد الشعري العاشر، بغداد ١٩٨٩، ص٤.

(١٠) انظر: د. عبدالرحمن ياغي، مقدمة في دراسة الأدب الحديث، المطبعة الأردنية عمان ١٩٧٥، ص٩٤.

(١١) حاتم السكر، ما لا تؤديه الصفة، من بحوث مهرجان المربد الشعري العاشر، بغداد ١٩٨٩، ص٥.

(١٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت ١٩٨١، ط٦ ص٢٤٢.

(١٣) د. وجدان عبدالاإه الصائغ، الصورة الاستعارية في شعر الأخطل الصغير، رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الموصل ١٩٩٥، ص٢٠٠.

(١٤) مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب طرابلس، (دون تاريخ)، ص٤٧.

(١٥) د. محسن أطيمش، دير الملك، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٢، ص٣٢٤.

(١٦) إبراهيم أنيس، ص١٧٣.

(١٧) العلوي، كتاب الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت (دون تاريخ)، ج٢/ ص٣٥٦.
(١٨) نازك الملائكمةو المزومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت ٩٧٩ ط٢، ص١٥٧.
(١٩) ينظر بشارة عبدالله الخوري، شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٢، ط٢، ص١٤٧، ص١٠٧، ص١١٠، ص١٤٧، ص١٨٤، ص١٨٥، ص٣٢٥.
(٢٠) ينظر: بشارة عبدالله الخوري، الهوى والشباب، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٣، ص١٣٢، ينظر: شعر الأخطل الصغير، ص٢٦١، ص١٦٤، ص٢٣٤، ص٢٥٢.
(٢١) ينظر: الهوى والشباب، ص١١١، وينظر: شعر الأخطل الصغير، ص٧٣، ص١٤٤، ص١٥٥، ص٢١٤.
(٢٢) نسيب نمر، الأخطل الصغير، أبو عبدالله بشارة الخوري، منشورات سمر، ص٩٥.
(٢٣) د. مفيد قميحة، الأخطل الصغير حياته وشعره منشورات، دار الآفاق الجديدة، بيروت ٩٨٢- ص٣٠٧.
(٢٤) صلاح لبكي: لبنان الشاعر، مطابع المرسلين اللبنانيين، بيروت ١٩٥٤، ص٨٧.
(٢٥) ينظر: د. نعمات أحمد فؤاد. شاعر الهوى والشباب، ص٥٤، نقلاً عن د. أحمد مطلوب، الصورة فني شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمان ١٩٨٥ ص٢٧.
(٢٦) ينظر: إيليا الحاوي، الأخطل الصغير شاعر الجمال والزوال، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٢، ص٥٦-ص٥٧.
(٢٧) شعر الأخطل الصغير، ص٤٧.
(٢٨) الهوى والشباب ص١٢٩: شعر الأخطل الصغير، ص٣٠٩.
(٢٩) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٤، ج٢/ص٧٣-ص٧٤.
(٣٠) شعر الأخطل الصغير، ص٣٤.
(٣١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٢، ص٧٥.
(٣٢) نازك الملائكة، الصومعة....، ص١٥٩.

(٣٣) الهوى والشباب، ص٤٧: شعر الأخطل الصغير. ص٢٦.

(٣٤) شعر الأخطل الصغير، ص٣١٧.

(٣٥) الهوى والشباب، ص١٤٤: شعر الأخطل الصغير، ص٢٧٦.

(٣٦) أ.أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: د. مصطفى بدوي المؤسسة العربية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦١.، ص١٨٨.

(٣٧) الهوى والشباب، ص٣٣: شعر الأخطل الصغير، ص١٦٠.

(٣٨) د. ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٥، ص٢٤٠.

(٣٩) شعر الأخطل الصغير، ص٢٦٧.

(٤٠) مارون عبود على المحك، دار الثقافة، ودار مارون عبود، بيروت ١٩٧٠، ط٤، ص٤٣.